

LA DINAMIZACIÓN TEXTUAL EN «METAL PESADO», DE CARLOS MARZAL

José Luis TORNEL SALA

IES de Sax (Alicante)
jltornel@hotmail.com
jtord.el@ceu.es

Resumen: El presente artículo ejemplifica las múltiples relaciones sintagmáticas, paradigmáticas y antropológicas que la palabra poética establece en el interior del texto lírico, relaciones que determinan el progreso exegético del mismo.

Abstract: The aim of this paper is to point out the syntagmatic, paradigmatic and anthropological linkings that poetic word can have into the lyrical text, linkings that bring about its exegetic and hermeneutic progress.

Palabras clave: Dinamización textual. Exégesis. Hermenéutica. Análisis del poema de Carlos Marzal.

Key words: Textual dinamization. Exegesis. Hermeneutics. Text of Carlos Marzal.

1. SOBRE LA DINAMIZACIÓN TEXTUAL

Cuando en un texto lírico intentamos vislumbrar el efecto exegético definitivo, es relativamente fácil percatarse de la ineficacia de la linealidad a la hora de fondear en buen puerto nuestro deseo interpretativo; y ello porque el texto no tiende *ad infinitum*, sino hacia su interior (y exterior pragmático-antropológico), hacia sí mismo, en un mecanismo de *endodeixis* que los formalistas rusos ya supieron prever (A. García Berrio y T. Hernández Fernández, 2004: 91; I. Lotman, 1978: 20 y ss.).

En este sentido, cada palabra del texto lírico rechaza el concepto de deixis externa, de capacidad referencial casi objetiva, para centrarse en su propio egotismo interpretativo, lo cual conduce, de forma natural, a la plurisignificación de cada ítem lírico; en palabras de Julia Kristeva:

La definición fundamental del genotexto es su inasequibilidad, su irreductibilidad a deixis concreta, su plurivalencia, o capacidad pluriasociativa (Kristeva, 1969. Citado por García Berrio, 1973: 147).

El texto, en definitiva, se erige en el motor que pone en funcionamiento la energía individual de cada palabra lingüístico-poética. Se trata, en consecuencia, de que el conjunto de elementos lingüísticos que configuran la armazón lírica carece de la pasividad interpretativa que el carácter práctico de la lengua estándar les proporciona (A. García Berrio, 1973: 111). Puede, o no, resultar adecuada la jubilosa expresión de Paul Ricoeur al afirmar que «el lenguaje [poético] está de fiesta» (Paul Ricoeur, 1969: 92), vinculada a la propiedad plurisignificativa del poema (del texto lírico, más bien); no obstante, lo que sí es cierto es que el lenguaje lírico, y desde un punto de vista metonímico, el poema lírico, desarrolla en su seno un continuo ejercicio tensional que motiva la imposibilidad de una labor interpretativa, tal cual se plantea en la lengua no literaria: relativamente objetiva y lineal.

Aportamos, por su parte, el apelativo de *relativización interpretativa* de la lengua estándar y no sin reservas porque, aun compartiendo plenamente la idea de Sperber & Wilson (1994) de que el ser humano busca en su vida diaria aquella relevancia informativa que satisfaga sus necesidades cognitivas; aun observando esto y, en consecuencia, que la búsqueda de información relevante sea tal que, incluso cuando un emisor elabora un mensaje aparentemente irrelevante, no es que no desee serlo, sino más bien que quiere expresar otro mensaje, con lo que ello supone de procesos inferenciales deductivos; a pesar de ello, insistimos, el lenguaje lírico va más allá del significado pragmático elocutivo.

No se trata de que la lengua estándar tienda siempre a la objetividad y, por tanto, a una transferencia informativa carente de ambigüedades; antes bien, lo que señalamos es que la lengua estándar se encamina hacia la comunicación interpersonal, social, y por ello precisa de intercambios lingüísticos cuyo umbral de posibilidades sémicas se vea reducido al hecho de compartir un conjunto de conocimientos contextuales y enciclopédicos determinados (Graciela Reyes, 1998: 19-22; 2000: 434-435).

Sin embargo, el texto lírico no se expande hacia fuera, hacia el otro, sino hacia el propio texto, hacia sus propias palabras, creando una urdimbre aparentemente inextricable cuyo resultado significativo participará, no de la objetividad denotativa de cada ítem (vinculación semántica empobrecedora, brutalmente unívoca en palabras de Roland Barthes, 1966: 194; torpe, no sorpresiva, según Jacques Derrida¹), sino de la sorprendente tensión que imponen ciertas palabras a otras², y ello en un doble plano, sintagmático y paradigmático-antropológico.

Indudablemente, el factor que puede condicionar la autorreferencialidad del texto lírico es la expresividad sígnica de las propias palabras poéticas, desde cualquiera de sus diferentes niveles de descripción lingüística (A. García Berrio y T. Hernández Fernández, 1988: 90-95); si bien ninguno de estos procesos expresivos es capaz de garantizar más que su propia literariedad o especificidad literaria.

Pero no es la expresividad, únicamente, la que nos permite interpretar el texto lírico; lo es la telaraña de relaciones, de tensiones, de vinculaciones que unas palabras en el seno del texto ejercen y practican sobre otras. Es ese fenómeno el que A. García Berrio denominó *dinamización textual* (García Berrio, 1973: 134 y ss.), partiendo del concepto de *tensión* señalado por el formalista ruso Tynjanov.

En efecto, en el texto lírico las palabras³ se vinculan unas a otras, según las relaciones que el receptor cree convenientes, y así, cada elemento léxico se ve inmerso en un proceso sémico de interrelación no lineal, sino

¹ J. Derrida (1967), *La escritura y la diferencia*, citado por A. García Berrio (1973: 147).

² Cf. N. Frye (1977), *Anatomía de la crítica* [1957], J. Derrida (1967) y, especialmente, Tynjanov (1972 [1924]), *El problema de la lengua poética*.

³ Algunas palabras del texto lírico, evidentemente, sí poseen la suficiente entidad como para desempeñar un papel de heraldo, de adalid interpretativo del texto; pero no todas poseen ese carácter défítico-interpretativo. Ciertas palabras poéticas poseen el suficiente relieve «que determina no sólo el régimen léxico de toda la obra, sino también permite ilustrar el desarrollo de la génesis del argumento poético» (Tynjanov, 1972: 116).

holístico, de forma que son las múltiples relaciones que un receptor puede llegar a establecer en el interior de la clausura lingüístico-textual que supone el poema, las que condicionan e impulsan el alcance interpretativo del mismo.

En este orden de cosas, es preciso señalar que la multiplicidad vinculatoria, la maraña de relaciones lingüísticas que dinamizan la palabra poética, no se circunscribe al ámbito sintagmático; antes al contrario, el receptor, ante la observación y análisis del material lírico que se le presenta, apela —no podría ser de otra forma: somos nuestro pasado y la experiencia de éste configura nuestro propio sistema cognitivo y, en consecuencia, nuestra percepción del mundo— a su bagaje cognoscitivo, constituido por el lento asentamiento de vivencias, experiencias, temores, deseos, afectos, dudas y conocimientos varios. Es, precisamente, este factor antropológico individualista (conjuntamente con las posibilidades ya señaladas de un texto lírico de ruptura significativa, mediante la potenciación de la *endodeixis* y la expresividad, con la realidad objetiva), lo que posibilita que cada receptor establezca sus propias relaciones en el texto lírico: que aúne tal o cual palabra, que ciertos ítems le rememoren determinados rasgos de sus vivencias que lo conduzcan a asociar un significado y no otro a elementos ya de por sí vibrantes de interpretación.

En otras palabras, el texto es, potencialmente, susceptible de connotación, de multiplicidad vinculatoria; pero sólo a través de la labor exegética del receptor, tal potencialidad llega a desarrollarse. Sin un receptor que se encuentre mediatizado, lo quiera o no, por su propia herencia experiencial, las palabras o sintagmas expresivos del texto carecerían del guía que los relacione.

El texto lírico, en definitiva, está configurado de una forma abierta, multiforme, vibratoria, como consecuencia del deseo del emisor de desvincular los significantes y sus significados, de llamar la atención y sorprender al lector. Es él, el receptor, el que percibe ciertos *grupos de pulsación* en el texto (Hernández Vista, 1967: 278), no elementos aislados o tomados de uno en uno, de forma inexorablemente lineal, y, a través del tamiz de su subjetividad, el que los enlaza, los tuerce, los desata o los fusiona con total libertad.

Como ejemplo breve de lo expuesto hasta aquí, aunque el objetivo del presente artículo sea al análisis del proceso de dinamización textual del poema «Metal pesado» de Carlos Marzal, observaremos hasta qué punto el dinamismo sígnico permite al receptor construir su propia interpretación del texto.

El ejemplo partirá del breve fragmento de William Ospina que se cita a continuación:

(...) *ámame para que
mañana una antorcha
disperse a los lobos.*

De acuerdo con A. García Berrio y T. Hernández Fernández (2004: 281-282), los significantes poéticos se desatan de sus restricciones lógico-comunicativas, se vuelven insustituibles, irremplazables en el marco del poema, porque es él quien, mediante sus acotaciones espaciales, intensifica las relaciones entre ellos, solapando significados, potenciando haces de significados laterales o tangenciales (V. Erlich, 1955: 225; A. García Berrio y T. Hernández Fernández, 2004: 282); y también el que motiva, con ello, que la palabra poética se vuelva dinámica, activa (Fokkema e Ibch, 1988: 38); pero, igualmente, densa en su individualidad significativa. La densidad conceptual que mencionan A. García Berrio y T. Hernández Fernández (2004: 282-283), concepto quizá derivado del término *faktura* (densidad) de V. Sklovskj (V. Erlich, 1955: 177) que aludía a la capacidad endorreferencial del material poético, se origina precisamente de este proceso de desvinculación objetual que el emisor poético ha deseado llevar a cabo en su propio texto: la palabra poética deja de remitir primariamente a los significados exteriores comunes simbolizados por sus lexemas [...] para convocar la atención hacia su propia perfección retórica, eufónica y simbólica» (A. García Berrio y T. Hernández Fernández, 2004: 282).

En suma, en el texto lírico, la palabra se encuentra en su lugar porque ha sido seleccionada entre una multiplicidad de posibilidades rítmicas y antropológicas y, partiendo de ello, resulta inviable un sustituto. Se halla engastada en un espacio privilegiado, espacio de profundidad (densidad) conceptual que la vuelve vulnerable necesariamente a la vinculación con otras palabras asimismo prestigiadas en su densidad emocional. Cada palabra ha sido, pues, elegida entre un cúmulo; cada palabra ha sido situada en ese lugar con un propósito significativo determinado, en conjunción con otra u otras palabras vecinas.

Pero es el lector el que detiene su percepción de ella(s) y se percata de que la significación lógica carece de validez en el espacio emotivo y antropológico del texto lírico e, intuyéndolo más que sabiéndolo, se aventura a inferir hasta qué punto la libertad de la palabra le permite o no el anclaje interpretativo. Pues éste es el peligro de la intensificación y la densidad, éste es el peligro de la dinamización textual: el alcance cognitivo, emotivo, del receptor; hasta dónde crea conveniente avanzar en su proceso de descubrimiento de las

marañas de interrelaciones del texto. Sin embargo, el esfuerzo puede ser satisfactorio si coincidimos con Sklovskj en que lo que hace *arte* al *arte* es el *artificio* y, en consecuencia, la ruptura de lo convencional para desatar las potencialidades del texto frente al reto del yo lector.

Como vemos, refiriéndonos al breve texto propuesto, la potencialidad del fragmento es amplísima, debido a la extrañeza que nos supone, desde un punto de vista comunicativo estándar, la presencia de signos lingüísticos carentes de significado convencional.

En efecto, provoca sorpresa observar juntos signos como *ámame-antorcha-lobos*, en una misma oración. La ruptura sígnica respecto de sus referentes lógicos aumenta la percepción del lector y, por tanto, intensifica sus matices vinculatorios (recordemos que la extensión del fragmento, como la del texto lírico, es escasa y, en consecuencia, potencia la interrelación). El lector podría preguntarse qué relación guardan el efecto del ser amado con el hecho de derive en una *antorcha* que ahuyenta a unos *lobos*. Y es que el texto, en realidad, ha sido configurado para desvincular significados y significantes, de tal forma que la *antorcha* no es una antorcha, ni *dispersar a los lobos* significa ahuyentar a este tipo de animales. La dinamización aparece en este momento, ante la perplejidad buscada conscientemente por el emisor. Es ahora cuando el lector efectúa (si desea interpretar el texto) interconexiones entre las palabras allí presentes, e interrelaciones entre su sistema cognitivo vivencial y las mismas: sabe o cree saber que si ha habido algún proceso de traslación de significado (y lo ha habido), el secreto debe hallarse en sus propios términos, en el seno del propio texto porque, entre otros procesos, se observa que las palabras le llaman la atención, lo atraen, como el canto de la sirena, con sus rupturas y libertades.

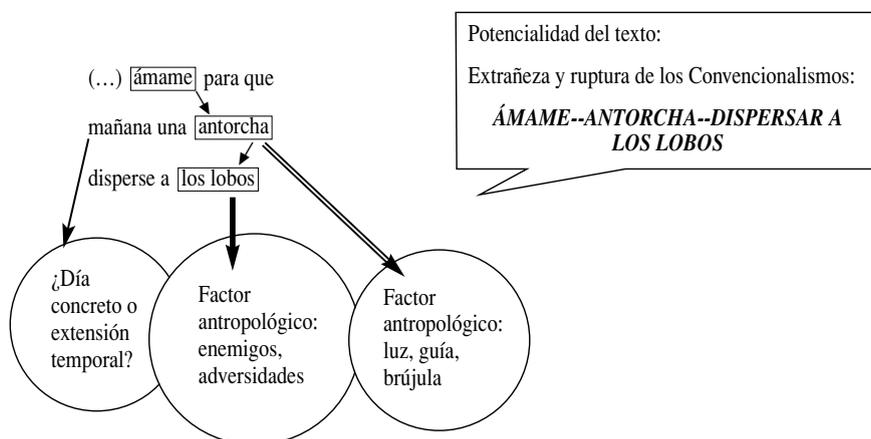
Y ahí podemos elucubrar que el hecho de ser amado puede estar enlazado positivamente a la luz de la antorcha y que ésta no sea sino una guía, un sustento el día venidero (ese *mañana* que quizá sea un espacio temporal concreto, pero que probablemente sea una extensión de tiempo más duradera). La experiencia vital puede conocer el poder curativo y defensivo del *amor*, del ser y sentirse amado y de cómo ese sentimiento le permite superar las adversidades, le permite circular por el túnel de la desesperanza y del sufrimiento, como esa brújula que guía hacia la salvación.

La antorcha (pasión ardiente del amor, guía espiritual semejante a la Beatriz de Dante) se erige como vinculación vivencial más eficaz para descifrar el fragmento, con su oportuna relación sintagmática respecto de la palabra *ámame* y, sin duda, de las siguientes: *dispersar a los lobos*.

Los lobos, según lo que acabamos de analizar, se introducen en el ámbito de la amenaza, de la negatividad, algo que no sólo la relación sintagmática puede derivar de las palabras *amar* y *antorcha*, sino también la imagen antropológica, cultural, del lobo como engendro demoníaco, satánico y malévolo.

En conclusión, la dinamización textual de las palabras del pequeño fragmento analizado, nos permite concluir una determinada interpretación, la de la importancia del amor como bálsamo, guía y brújula ante las adversidades y aspectos malignos de la existencia. Y ello a través de relaciones sintagmáticas (*amar—antorcha—dispersar a los lobos*) y antropológicas (*amar: salvación; antorcha: guía, pasión amorosa; lobos: enemigos y hechos adversos*); pero, y esto es lo más importante, a partir de un texto que potencialmente ha sido codificado con este tipo de *libertades* sémicas, intensificando sus significantes y volviendo densos, si bien atrayentes, sus posibilidades exegéticas.

Sintetizando las líneas anteriores, podemos observar el proceso dinámico e interpretativo en el siguiente esquema:



2. ANÁLISIS DEL PROCESO DINÁMICO-TEXTUAL DEL POEMA «METAL PESADO», DE CARLOS MARZAL

Una vez establecidas en el apartado anterior las pautas teóricas del proceso de dinamización textual, en las siguientes líneas se ofrecerá un análisis

pormenorizado del tal proceso, empleando para ello el excelente poema «Metal pesado», de Carlos Marzal⁴, que se transcribe a continuación:

*Igual que sucedía, siendo niños,
con las mágicas gotas de mercurio,
que se multiplicaban imposibles
en una perturbada geometría,
al romperse el termómetro, y daban a la fiebre
una pátina más de irrealidad,
el clima incomprensible de los relojes blandos.
Algo de ese fenómeno concierne a nuestra alma.
En un sentido estricto, cada cual
es obra de un sinfín de multiplicaciones,
de errores de la especie, de conquistas
contra la oscuridad. Un individuo
es en su anonimato una obra de arte,
un atávico mapa del tesoro
tatuado en la piel de las genealogías
y que lleva hasta él mismo a sangre y fuego.
No hay nada que no hayamos recibido
ni nada que no demos en herencia.
Existe una razón para sentir orgullo
en mitad de esta fiebre que no acaba.
Somos custodios de un metal pesado,
lujosas gotas de mercurio amante.*

¿Cómo explicar el significado de unos versos como éstos?:

*Somos custodios de un metal pesado,
lujosas gotas de mercurio amante.*

¿Qué es el *metal pesado*? ¿Qué las *gotas de mercurio*? ¿En qué sentido somos *custodios*? ¿De quién(es)? De metal, de un metal pesado, de gotas de mercurio. ¿*Gotas lujosas*? ¿*Mercurio amante*?

La incertidumbre deviene probablemente la reacción primaria del proceso de intensificación signica del poema: ¿qué quiere decir? ¿cuál es el significado de este o aquel verso? Y es que parece que, en numerosísimas ocasiones, el texto lírico fluye en contra de la propia lengua (J. L. García Ba-

⁴ «Metal pesado», en Carlos Marzal (2004: 29-30).

rrientos, 1996: 71); alejarse de ella, destruir la monotonía de la vinculación referencial, como si el enemigo fuese esa otra lengua, no literaria, de la que nos servimos en nuestra comunicación diaria.

En efecto, en el poema que analizamos la autodeixis, reflejo de la condensación sígnico-conceptual del texto, conduce al lector a detener su percepción automatizada y elaborar en su sistema cognitivo una interpretación que va mucho más allá del simple automatismo estándar. La elección de los ítems léxicos no es casual ni gratuita (ni el *mercurio* es lo que parece, ni la *fiebre* un mecanismo fisiológico de alarma). Hay algo adicional que perturba al receptor ante la lectura del poema, y ese plus significativo es el que debe ser hallado. No obstante, cada signo ha sido escogido de entre un cúmulo de posibilidades; cada signo ocupa su lugar preferencial en el reducido ámbito de su extensión y, allí, en ese privilegiado lugar, se ve impelido por la fuerza vinculatoria de muchas otras palabras; palabras que, a su vez, reciben la influencia semántica de aquéllas. En suma, el carácter mágico de las *gotas de mercurio* del comienzo adquiere su verdadero significado sólo a través de su conexión con los signos que van apareciendo a lo largo del texto; al igual que el *mercurio* adopta su verdadero alcance interpretativo al unirlo sintagmático con otras palabras de su entorno, como *obra de arte*, *sinfín de multiplicaciones*, *genealogías*, *herencia*...

Comencemos por la primera estrofa. El poema plantea desde el principio una sucesión importante de encadenamientos sintagmáticos: *niños-mágicas-gotas-imposibles-irrealidad-incomprensible-relojes blandos*, que modifican la concepción automatizada de la palabra fiebre y nos conducen a interpretarla como un proceso de irrealidad e incomprensión. Durante la niñez, el mundo externo se observa con asombro, todo parece envuelto en un sutil manto de fantasía y, al igual que sucede con cualquier otro fenómeno, la fiebre también adquiere su dosis de imaginación. La fiebre, como sabemos, provoca el delirio, pero, al mismo tiempo, nos hace partícipes de un mundo diferente donde los acontecimientos transcurren en un circuito temporal ajeno al habitual. La realidad se ralentiza, se vuelve distinta al dejarse llevar por la quietud y en ella, durante el período fantástico de la niñez, hasta el termómetro se convierte en un instrumento mágico. Las gotas del mercurio, al escapar de su prisión, evidentemente se multiplican, pero no de forma lógica, sino *mágica*. Es aquí donde se vinculan ciertas palabras de la estrofa: las gotas de mercurio son mágicas en este contexto mágico e irreal de la niñez (*niños-mágicas gotas de mercurio*), y son mágicas porque su comportamiento es *mágico*, *perturbador*, *imposible* para una mente infantil.

Así pues, la niñez se relaciona con la magia y ésta, a su vez, a la fiebre y al mercurio, enfatizando aún más la fantasía e irrealidad de la existencia. Observemos, igualmente, de qué manera Carlos Marzal profundiza en el concepto de lo irreal de la niñez, al introducir su alusión a lo *incomprensible* (término enlazado a lo *imposible*, a la *irrealidad* y, por tanto, a la *fiebre* y al *mercurio*, durante la niñez) de ciertos *relojes blandos*.

La dinamización del sintagma adquiere una doble vía de relación: por un lado, los *relojes blandos* despiertan en la mente el recuerdo del surrealismo daliniano, sus famosos relojes oníricos carentes de estructura sólida, fluyendo, derramándose en un ámbito de maravillosa irrealidad y sueño. Las *gotas del mercurio*, imposibles en la locura de su libertad, nos trasladan a una realidad de mágica irrealidad: el mundo de la niñez, mágico, incrementa su naturaleza incomprensible, pero satisfactoria, a través de la fiebre y de ese juego asociativo con la superrealidad. En este sentido, los relojes blandos de Salvador Dalí se pulsionan sintagmáticamente con las gotas *mágicas* de mercurio, con lo *imposible* y, de forma muy directa, con la *perturbada geometría*, pues no es sino en las obras surrealistas donde la realidad euclidiana descansa de sus férreas imposiciones dimensionales.

Ahora bien, la estrofa, semántica y sintácticamente, resulta incompleta ya que establece una formulación comparativa inacabada: *Al igual que sucedía, siendo niños (...)*. Es precisamente en la segunda estrofa donde el autor establecerá el segundo término de su comparación e, igualmente, a través de una maraña de estrechas relaciones sintagmáticas, concretará más aún el significado del mercurio, de sus gotas y de la irrealidad mágica de los versos anteriores.

El verso que encabeza la segunda estrofa resulta paradigmático en el proceso de condensación conceptual del que estamos hablando. Señala el autor que esa irrealidad, esa magia, esa perturbación del mundo que origina el mercurio en su libertad ambiental, es semejante a nuestra alma (¿?): ¿en qué sentido? ¿cómo, de qué forma lo irreal configura nuestra alma? ¿o no es tanto la irrealidad como la multiplicación imposible?

Es necesario continuar leyendo para satisfacer nuestro deseo hermenéutico, puesto que la referencialidad significativa no conduce a nuestro sistema lingüístico estándar. En él, el alma no son gotas perturbadoras de mercurios. El ítem recurre a su propio significado, nos llama a descubrirlo en la hondura del poema en el que se aloja, como un diamante en bruto; pero para ello, el resto de los ítems deben sentir la pulsión significativa de otras muchas palabras que, al igual que ellos, han tenido el privilegio de ser escogidos e insertados en una reducida telaraña de relaciones.

Carlos Marzal define cada una de las almas de forma individual e insiste paradigmáticamente en destacar la individualidad del ser humano (o de su alma): *cada cual-individuo-anonimato-él mismo*. De igual modo, el alma del ser humano es una *obra*, un *sinfín de multiplicaciones*, como la voluptuosidad morfológica de las gotas mágicas del mercurio. La vinculación entre la *perturbada geometría* del mercurio de la primera estrofa y el *sinfín de multiplicaciones* de la segunda, nos definen la esencia de esa *obra* que es el alma humana.

Ese *sinfín* multiplicativo del alma se equipara a la multiplicidad imposible de las gotas de mercurio, y adquiere, en consecuencia, esa aura de magia, de esplendor fantástico que se desprendía de la percepción mágica de la primera estrofa. No es, pues, de extrañar, que esa *obra* proteica que es el alma humana sea, en verdad, una obra de arte, al igual que los cuadros en los que se insertan los *relojes blandos*. De esta manera, la *obra de arte* que supone la individualidad humana, al ser fruto de un *sinfín* de aparentemente *imposibles* y *perturbadoras* modificaciones, se vincula a la fantasía del mercurio. Fijémonos cómo el autor describe la obra de arte del alma humana partiendo de conceptos propios del mundo de la imaginación literaria: el alma es un *mapa del tesoro*, igual de mágico como la famosa obra de R. L. Stevenson, *La isla del tesoro* y, como sucede en las obras ficcionales de piratas, *tatuado* en su propia piel.

Estas alusiones paradigmáticas al mundo de la magia, en particular, y del universo literario y del arte, en general, impregnan a las palabras *alma* e *individuo* de significados connotados que circunscriben su alcance conceptual: el ser humano es algo mágico, como el mercurio lo era en la niñez, al despararramarse en la realidad y, como sus gotas, incesante en su demente evolución hacia el presente.

De este modo, mediante conexiones sintagmáticas (*alma-sinfín de multiplicaciones-mercurio-termómetro-irrealidad*) y paradigmáticas (*mapa del tesoro-tatuado-magia-fantasía-universo literario*), concluimos en una concepción del alma humana como un continuo multiplicativo que, lejos de definirse como una fenómeno abarcador y alienante, convierte al ser humano en una obra de arte, un laberinto mágico incrustado en su individualidad, tan multiforme y subreal como el mercurio y la irrealidad asombrosa de la niñez.

No obstante, la estrofa profundiza en el hecho de la multiplicidad evolutiva del ser humano y de cómo esa evolución es un acto de lucha continua contra el estatismo. Así, ese *sinfín* de multiplicaciones abarca, como en una batalla en la que el ser humano se erige en guerrero, *errores* (estatismo) y

conquistas (evolución), en una lucha *sinfín* a través de *genealogías*; una batalla a *sangre y fuego*, como en las mejores historias de fantasía heroica. Y todo ello para vencer, al igual que en ellas, a la *oscuridad*. Es en esta sucesión dinámica de palabras vinculadas (*errores-conquistas contra la oscuridad-sangre y fuego*) donde nos percatamos de que, en efecto, el alma humana tiene mucho de magia y de fantasía: la magia del *mercurio/guerrero/alma humana* que como un Conan o un Elric luchan en un universo *imposible, perturbado*, con la intención de ser un individuo, una obra de arte, uno frente a la oscuridad.

Y es esa lucha denodada contra la oscuridad la que circunscribe el sentido de nuestra fiebre perpetua. La fiebre *que no acaba* nunca sólo se entiende si existe dinamismo sintagmático con el mercurio, con las gotas mágicas, con el *sinfín* de multiplicaciones; con la magia y la batalla, en definitiva.

Por su parte, la última estrofa sintetiza la idea anterior, reiterando la naturaleza artística de la condición humana, en el sentido de individualidad y evolución genealógica.

La palabra poética en los dos primeros versos de esta última estrofa se enlaza irremediabilmente en un proceso de ida y vuelta recíproco: todo en el ser humano ha sido *recibido*, todo en el ser humano es otorgado a sus descendientes. La herencia biológica, pues, que se recibe, pero también se ofrece, inexorablemente, a los que vendrán. La anáfora de los primeros versos, en este sentido, enfatiza, en su proceso relacional y dinámico, la trascendencia del legado (*No hay nada (...) / ni nada (...)*). Al mismo tiempo, el término *la herencia* se dinamiza hacia otras palabras poéticas anteriores: *sinfín de multiplicaciones, obra de arte, mapa del tesoro, sangre y fuego, conquistas contra la oscuridad*; y es a través de esta dinamización que la herencia se renueva, semántica y conceptualmente, en un hecho sucesivo y doloroso, mas también digno.

Los versos tercero y cuarto de esta estrofa introducen palabras cuyo significado necesariamente se vuelve, como todo el texto, dinámico y relacional: existe un motivo para sentirse orgulloso en el seno de la fiebre humana, fiebre que no acaba. Sabemos, o creeríamos saber si estableciésemos el tipo de relaciones que proponemos, que la fiebre perpetua del ser humano responde a la sucesiva multiplicación imposible de las gotas de mercurio, al *sinfín* de multiplicaciones del alma humana, a la magia evolutiva de la irrealidad humana. Sabemos que la condición humana es una fiebre eterna porque eterna es la incesante multiplicación de su entidad genética, multiplicidad perturbada como la geometría del mercurio.

Por su parte, ¿por qué *sentir orgullo* ante este proceso, en apariencia enfermizo? La respuesta se halla en las vinculaciones dinámicas de este sintagma respecto de otras palabras del poema. Sin ir más lejos, el orgullo proviene de la naturaleza artística (*un individuo es en su anonimato una obra de arte*) y mágica (*un atávico mapa del tesoro*) del mecanismo evolutivo humano. Junto a ello, al analizar los últimos versos, observamos la aparición del término *custodios*, esto es, guardianes; pero, y ahí se produce la apelación dinámica a la subjetividad del receptor, guardianes sagrados, guerreros vigilantes, no del cuerpo celestial, sino de la esencia de otra obra de arte: el ser humano. La introducción de esta palabra se relaciona con lo ya aparecido en versos anteriores (obra de arte (...)), si bien el objeto sagrado de su protección (*metal pesado, gotas de mercurio*) sólo adquiere el significado de evolución y multiplicación si nos retrotraemos a otras palabras del poema: *termómetro, gotas de mercurio, multiplicación incesante, cada cual, obra de un sinfín de multiplicaciones*. Sólo comprenderemos (o, al menos, entenderemos de esta forma y no de otra) el significado del *metal pesado*, de las *gotas de mercurio amante*, si los vinculamos a las anteriores palabras poéticas, si efectuamos una dinamización textual que recorra el poema y las conecte entre sí, porque esa es la esencia de su entidad como texto lírico: la intensificación conceptual y la limitadísima extensión espacial en las que se desenvuelve (A. García Berrio y T. Hernández Fernández, 2004: 282). Y llevando a cabo este proceso, concluimos que el metal pesado es el mercurio (y ello mediante la apelación al conocimiento enciclopédico del mundo) que nos señala que el mercurio es un metal muy denso y pesado, e igualmente inestable, de ahí la adopción física de la forma esférica en contacto con la superficie, aquella que únicamente posee un punto de contacto.

Tan inestable y múltiple como el alma humana, tan perturbada geometría como su evolución. Ahora bien, ¿y los calificativos *lujosas* y *amantes*, a qué se deben? Nuevamente, si deseamos obtener una interpretación determinada, será preciso conducir tales palabras poéticas a otras ya aparecidas, como *sentir orgullo, obra de arte, sinfín de multiplicaciones, mapa del tesoro, conquistas contra la oscuridad*, y una vez hecho, su significado aparece nítido y brillante: *lujosas* son las gotas del mercurio, y *amante* dicho metal, porque ambos, el mercurio y su descomposición, no son sino el reflejo simbólico del alma humana, una obra de arte cuyo carácter estético y sagrado proviene de la incesante multiplicación genética, ambiental y, por qué no decirlo, filosófica.

Llegados a este punto del análisis de dinamización textual del poema, debemos reconocer que, como es sabido, la diferencia entre el ideal y la reali-

dad es enorme. La idea es, bien lo sabía Platón, perfecta; la realidad, una ilusión impura cuya única función consiste en la tergiversación de lo sublime.

Es cierto que el mundo de las supuestas ideas perfectas⁵ encuentra en la caverna de la realidad un duro obstáculo para su desarrollo. Y es que resulta más sencillo sentir que algo es de una determinada forma (en este caso, de nuevo, que la palabra poética no es un ente lingüístico estático y pasivo, sino totalmente dinámico con muchas, o algunas, de las restantes palabras del texto), que ejemplificar aquí, en la realidad imperfecta, mediante un lenguaje que nos traiciona, este proceso.

Para finalizar, reiteraremos por última vez la necesidad de enfatizar la naturaleza cinética de la palabra poética respecto de otros ítems y sintagmas discursivos en el regazo del poema en el que se inserta, la naturaleza dinámica y relacional de tal palabra también en una perspectiva antropológica y paradigmática respecto del receptor. Consideramos que este proceso, las distintas relaciones que el receptor literario establezca con unas palabras poéticas y no con otras, conjuntamente con sus propias connotaciones particulares, son los que determinan la significación final del texto y, en consecuencia, la pluri-significación (limitada, eso sí, y controlada por las posibilidades del propio texto (Eco, 1992: 121), del discurso lírico. Según se establezcan unas u otras entre las palabras del texto por parte del receptor, así será una u otra su exégesis final. Y ya sabemos que no hay una interpretación más válida que otra, pero como ha sabido ver U. Eco, es el texto el que se encarga de privar u otorgar sesgo de fortuna a alguna de ellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1967). *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid: CSIC.
- ALVAR, M. (ed.) (2000). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.
- BARTHES, R. (1966). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- DERRIDA, J. (1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

⁵ Vid. la percepción anímica y sentimental del mecanismo de dinamización textual del poema lírico.

- ERLICH, E. (1955). *Russian Formalism. History. Doctrine*. Yale University: Yale University Press, 3.^a edición. [Trad. esp. *El formalismo ruso. Historia, doctrina*, Barcelona: Seix Barral, 1974.]
- FOKKEMA, D. e IBCH, E. (1977). *Teorías de la literatura del siglo xx*. Madrid: Cátedra.
- FRYE, N. (1977) [1957]. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (1996). *El lenguaje literario I. La comunicación literaria*. Madrid: Arco / Libros.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988). *La Poética: Tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ VISTA, E. (1967). «La linealidad de la comunicación lingüística». En *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, AA. VV. Madrid: CSIC.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semeyotiké: Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.
- LOTMAN, I. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MARZAL, C. (2004). «Metal pesado». En *Metales pesados*, 29-30. Barcelona: Tusquets.
- REYES, G. (1998). *El abecé de la pragmática*, 3.^a edición. Madrid: Arco / Libros.
- (2000). «Pragmática y descripción gramatical». En *Introducción a la lingüística española*, M. Alvar (ed.), 433-443. Barcelona: Ariel.
- RICOEUR, P. (1969). *Estructuralismo y lingüística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1994). *Comunicación y procesos cognoscitivos*. Madrid: Visor.
- TYNANOV, I. (1972) [1924]. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.